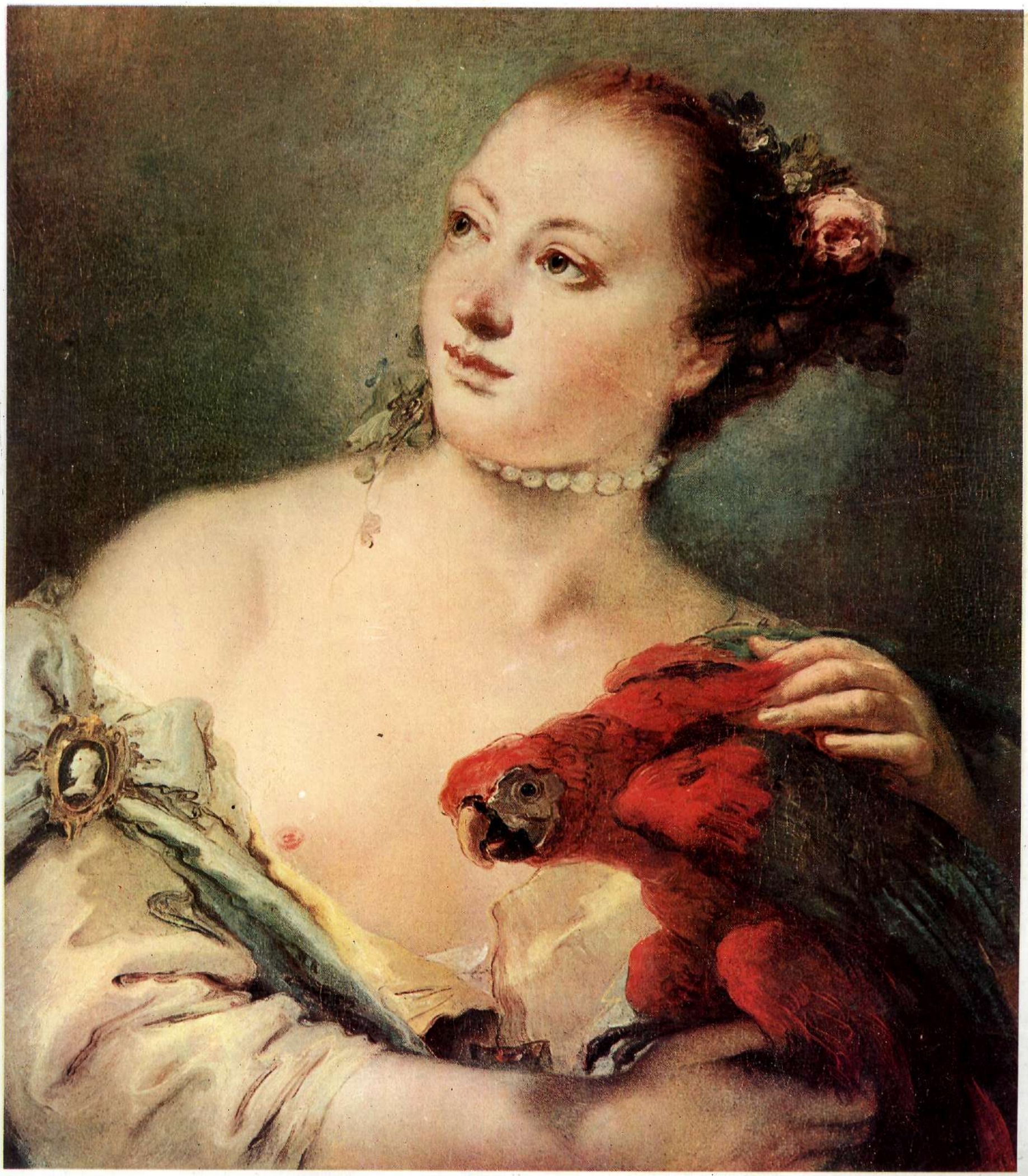
[redacted]ACOTECA
DE LOS
GENIOS

31

Tiépolo



EDITORIAL CODEX S. A.

La más grandiosa colección de arte del mundo

PINACOTECA DE LOS GENIOS, que ofrece un panorama completo de las creaciones magistrales de la pintura, ha sido realizada por un conjunto de distinguidos expertos en arte, *dirigidos por el doctor Dino Fabbri, y adaptada* por especialistas, para el público de habla española.

EDITORIAL CODEX S. A.

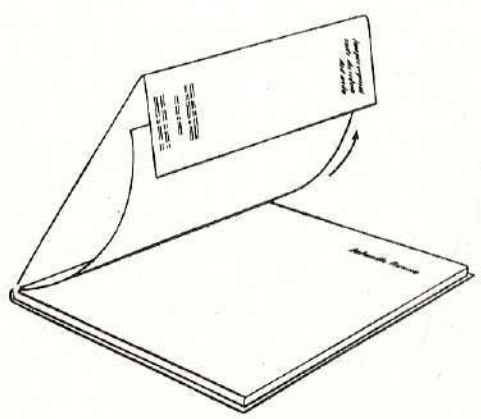
BOLÍVAR 578
BUENOS AIRES

PINACOTECA DE LOS GENIOS - *La más grandiosa colección de arte del mundo.* Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: *Bolívar 578. T. E. 34-7501. Buenos Aires, Argentina.* © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia; año 1964. Copyright by Piccadilly S. A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay; año 1964, para las ediciones en castellano. Reg. como correspondencia de 2ª clase en la Adm. de Correos de Guatemala, Nº Reg. de la Propiedad Intelectual Nº 806.580

ADVERTENCIA

Las tapas van sueltas, a manera de cubierta superpuesta, para facilitar la encuadernación de las páginas interiores o su utilización como lámina aislada de un cuadro o colección individual.

El que desee coleccionar la revista completa sólo deberá colocar la primera y última página debajo de la solapa de las tapas.



Don-5.00 cuc

Juan Bautista Tiépolo

Monografía por CAMILO SEMENZATO

Traducción por JULIO GÓMEZ DE LA SERNA

El juicio del siglo XX, por JULIO E. PAYRÓ

PINACOTECA DE LOS GENIOS

La más grandiosa
colección de arte
del mundo

EDITORIAL CODEX S. A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

NO CIRCULANTE

BIBLIOTECA PUBLICA E.M. VILLENA
LA HABANA VIEJA

CAMILO SEMENZATO

Juan Bautista Tiépolo

Juan Bautista Tiépolo nació en Venecia el 5 de marzo de 1696, en el seno de una familia acomodada. Su padre, Domingo, que era, al parecer, copropietario de un barco, murió un año después, y su madre hizo ingresar a Juan Bautista, muy joven, en la escuela del pintor Gregorio Lazzarini, mediocre aunque afamado, de quien el adolescente aprendió los primeros rudimentos del oficio. Pero Juan Bautista se interesó más en otros artistas, Bencovich y Piazzetta, como tuvo ocasión de demostrarlo en 1715, cuando fue llamado a pintar en la iglesia del Ospedaletto de Venecia. En 1717 ya estaba inscrito en el gremio de los pintores venecianos, y en 1719 contrajo matrimonio con Cecilia Guardi, hermana de Juan Antonio y de Francisco Guardi, de la que tuvo nueve hijos.

Poco después inició la serie de sus grandes ciclos de frescos. Hacia 1725 pintó en Venecia el techo del Palacio Sandi, y, en 1726, fue llamado a Údine para pintar en la catedral, al fresco también, la Capilla del Santísimo Sacramento. En Údine llevó a cabo, asimismo, la decoración del palacio arzobispal. Puede considerarse como la obra maestra de su juventud esta realización, que posee un colorido notablemente aclarado y orientado hacia esas gamas luminosas que habrían de constituir la principal característica de su estilo. Se trasladó, después, a Milán, donde trabajó en los palacios Archinti y Dugnani. En 1732 volvió a Venecia y allí pintó, entre otros cuadros, La Adoración del Niño, *que actualmente está en la sacristía de San Marcos; posteriormente, en el otoño del mismo año, marchó a Bérgamo, a donde volvió también al año siguiente, para decorar la Capilla Colleoni.*

Los encargos que el pintor tenía que atender llegaron a ser numerosísimos y se empeñó en una producción tan vasta y diversa, que difícilmente podremos dar aquí algunos datos esenciales de la misma. En 1737 comenzó los frescos para los Jesuatos, en Venecia. En 1740 lo encontramos de nuevo en Milán, donde realizó, con grandioso éxito, la decoración del palacio Clerici. En 1743 se mostró al público el techo pintado por él en la Cofradía del Carmen de Venecia. Entre 1743 y 1745 pintó el techo de la Iglesia de los Carmelitas Descalzos, de la misma ciudad, en el que representó el Traslado de la Santa Casa de Loreto, *obra que fue destruida por un bombardeo en 1915 y cuyo boceto se halla en las Galerías de la Academia.*

En 1743, trabajó en la decoración de la villa Cordellina, cerca de Vicenza, como sabemos por una carta escrita al conde Algarotti, que fue amigo y consejero del artista. Poco después pintó la historia de Antonio y Cleopatra en el palacio Labia de Venecia. En 1750 fue llamado por el príncipe-obispo de Franconia, Carlos Felipe de Greiffennlau, para decorar su palacio residencial de Wurzburgo. Tiépolo llegó allí acompañado de sus hijos Juan Domingo y Lorenzo —pintores ambos—, y fue acogido con todos los honores, obteniendo una espléndida remuneración por sus pinturas. Volvió a Venecia en 1753 y al año siguiente, en colaboración con su hijo Juan Domingo y con Francisco Zugno, llevó a cabo la decoración de la villa Soderini, en Nervesa, que fue destruida en 1917. En 1757 pintó los frescos de la villa Valmarana, cerca de Vicenza, en la cual trabajó también, durante mucho tiempo, su hijo Juan Domingo, y en 1759 pintó el Retablo de Santa Tecla *en la catedral de Este, y el fresco de* La Asunción *en la Iglesia de la Pureza, en Údine. En 1761 se trasladó a Verona para pintar el techo del salón de baile del palacio Canossa.*

Entre 1761 y 1762, Tiépolo realizó el fresco de La Gloria *que está en la villa Pisani de Stra, y, todavía en 1762, llegó a Madrid con sus hijos Juan Domingo y Lorenzo, después de un viaje de casi dos meses, llamado por el rey de España Carlos III, que desde hacía tiempo deseaba encargarle la decoración del nuevo Palacio Real. Sufrió, durante sus últimos años, que pasó en la corte española, las intrigas ocasionadas por la presencia en la misma de Antonio Rafael Mengs, paladín del neoclasicismo, al que protegía el padre Joaquín de Electa, confesor del rey. No obstante, sus frescos siguen adornando los cielorrasos más importantes de dicho palacio. Tiépolo permaneció en Madrid hasta su muerte, que sobrevino de improviso, cuando ya tenía setenta y cuatro años, el 27 de marzo de 1770.*

1

Escaló los espacios más vertiginosos con una magnífica nostalgia de la realidad

Basta con dar una ojeada, aunque sea rápida y sumaria, a la vida y a las obras de Juan Bautista Tiépolo, para comprender lo que él significó en la pintura veneciana y europea del siglo XVIII. No hay artista que pueda competir con él en cuanto a sus comienzos afortunados, la amplitud de su producción y el éxito *que tuvo ante el público de su tiempo. Su actividad,* que fue inmensa, estuvo siempre sostenida por la fama y el entusiasmo; la agitación que provoca el movimiento de sus figuras podría ser el símbolo de su actividad febril, incansable, continuamente espoleada por nuevos encargos y por nuevas exigencias interiores.

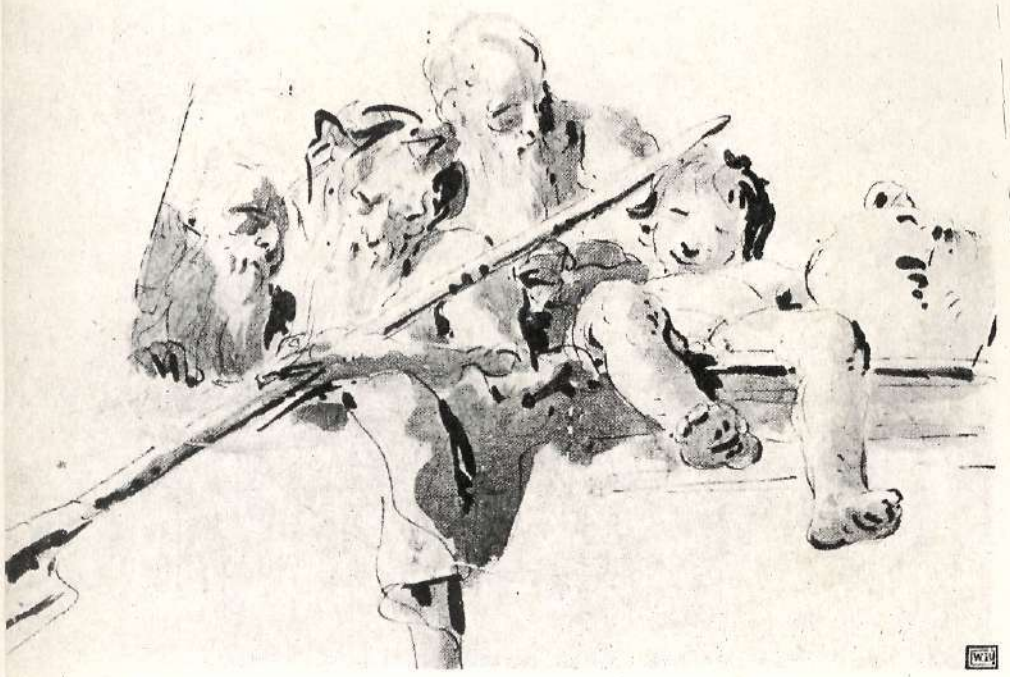
Y, sin embargo, la suerte de este pintor, que dominó de un modo soberano el arte de su tiempo con el orgullo de quien conoce todos los recursos de la técnica y posee, o cree poseer, todo el repertorio de los ideales humanos, debía sufrir, poco después de su muerte, el desdeñoso ataque de la crítica neoclásica, que deseaba castigar en él al último y *más típico* representante del mundo barroco, del cual se había erigido, con rabia, en juez. Aún hoy, por lejos que nos encontremos del neoclasicismo, no falta quien valora en muy poco la obra de Tiépolo.

La razón principal de ello es que fue el representante, en la pintura, de un mundo noble, el de la decadente aristocracia veneciana, cuyos ideales exaltó, aunque ya sólo tuvieran vigencia en las creaciones fantásticas, evocándolos en el gran teatro de la mitología, donde los héroes antiguos representaron su último gran drama. Aquel teatro, grandioso pero gesticulante, está lejos de nuestra sensibilidad, y de ahí la dificultad con que tropezamos para comprender a Tiépolo, dificultad que, aparte de otras preocupaciones políticas y moralizantes que puedan atentar contra nuestra objetividad, se nos plantea ante un lenguaje pictórico cuya potencia expresiva está siempre sostenida por un marcado énfasis declamatorio.

Precisamente por esto se ha querido, recientemente, realizar una distinción, dentro de la obra de Tiépolo, entre los grandes ciclos de frescos, donde brillan sus cualidades efectistas, y los bocetos y obras de dimensiones menores, en los que es posible percibir una participación más directa del sentimiento del artista. En un momento como el que está atravesando nuestra pintura figurativa, que tiende a captar el fragmento existencial, era de esperar que ocurriera esto, y que toda gran construcción fuese mirada con recelo. Pero, si conseguimos superar las eventuales incompatibilidades semánticas y colocamos en su perspectiva histórica el problema del arte de Tiépolo, no será difícil encontrar en él las constantes de las más alta grandeza poética.

Cuando Tiépolo, alrededor de los veinte años, recibió los primeros encargos importantes, la pintura veneciana estaba aclarando su paleta, y el grupo de los grandes decoradores se desparramaba por los otros países europeos para dirigir por doquier, con experto oficio e inimitable brío, las grandes orquestaciones del "rococó".

Pero, aunque uno de ellos en especial, el pintor Sebastián Ricci, tuvo gran influencia en la formación de Juan Bautista Tiépolo, no deja de ser sumamente significativo que nuestro artista, en los lienzos del



2

3

Ospedaletto y en otros de ese primer período, haya seguido teniendo en cuenta a los maestros que habían renovado pero no abandonado aún el tipo de pintura "tenebrista".

Moschini (1806) nos dice que "ansioso por imitar a cuantos gozaban, en sus días, de fama, emuló la manera afectada de Bencovich unas veces, y el intenso sombreado de Piazzetta otras". Extraños comienzos para un artista que había de distinguirse, sobre todo, por la luminosidad de su arte (es ya conocido el agudo juicio de Zanetti, quien dice, en 1771: ...introdujo en sus obras, con un arte maravilloso... un sol sin precedentes...) pero su elección fue importantísima. Acercándose a Bencovich y a Piazzetta, Tiépolo mostraba, en efecto, su aprecio por los caracteres dramáticos que los distinguían. En el plano formal, esto significaba percatarse del valor de las sombras, de los empastes y del claroscuro, que daban peso y fuerza a las figuras; este peso irá desapareciendo en las composiciones posteriores de Tiépolo, pero quedará la fuerza impetuosa y, aunque las sombras y el claroscuro se harán cada vez más luminosos, su fragorosa toma de contacto inicial con formas sumamente evidentes y relevantes, le sirvió para dar siempre realce y consistencia a los planos y precisión a los contornos. De esa primitiva fuerza de concepción de las figuras, por otra parte, debía brotar un inagotable dinamismo. En el plano de los temas, que no es menos importante que el anterior para comprender la génesis de la inspiración de Tiépolo, acercarse a Piazzetta y a Bencovich significaba dar importancia a una representación dramática, en la cual la riqueza de lenguaje, propia de toda la pintura decorativa, tenía una más profunda resonancia psicológica y pasional. Significaba conferir a la pintura decorativa de Ricci o de Pellegrini, de Amigoni o de Solimena, un sentido heroico, que trasladase las acciones del clima de la elegía o de la novela al de la épica.

Todos los cuadros juveniles de Tiépolo, como *La repudiación de Agar*, de la colección Rasini, *El martirio de San Bartolomé*, de la iglesia veneciana de San Stae, *La Virgen del Carmelo*, actualmente en la Pinacoteca de Brera, etc., están caracterizados por un ardor profundo, un peso que, aunque amalgama las formas, las hace todavía más solemnes, con una tensión que se concreta en masas muy densas; pero ya en 1726, en Údine, estas fuerzas comprimidas se desatan en un espacio más luminoso, en el que la vivacidad centelleante de los colores empieza a interesar más que las fusiones de los tonos y el juego de sus contrastes.

Comienza entonces, en la pintura de Tiépolo, la subida de cielos cada vez más vastos, que se junta con un conocimiento progresivamente audaz de la gran escenografía perspéctica y de una cada vez más exaltada vivacidad y ligereza cromática. Si, por una parte, las reglas del iluminismo barroco, fijadas por Pedro de Cortona y por Pozzo, constituyen la base de sus atrevimientos espaciales, por otra, en lo que respecta a los empastes cromáticos y las tintas aéreas, realzadas de un modo feliz y recíproco, es el gran ejemplo de Pablo Veronés el que sustenta la pintura de Tiépolo: de Pablo Veronés, que había tenido en Sebastián Ricci, al principiar el siglo, su mayor intérprete.

Naturalmente, para formarse una idea más completa del arte de Tiépolo, habría que citar otros nombres, como el de Carpioni, sugeridor de caprichosas rarezas, sobre todo en lo relacionado con los grabados; el de Dorigny, productor artístico de efectos fáciles, pero bien armonizados y el bastante más solemne y compro-

1 - Figura de hombre melenudo con un tabardo echado sobre la espalda - Londres, Col. P. Wallraf.

2 - Neptuno, Baco joven y dos viejos - Londres, Col. P. Wallraf.

3 - Figura femenina sentada - Trieste, Museo Cívico.

4 - Grupo de polichinelas sentados - Londres, Col. P. Wallraf.

4

metedor de Rembrandt, cuyos grabados conocía, seguramente, Tiépolo, ya que en algunos de sus personajes se encuentra una gravedad de sello rembrandtiano.
Al conocimiento de los pintores debemos añadir la familiaridad con los "cuadraturistas" (perspectivistas), entre los cuales descuella el habilísimo Mengozzi Colonna, su fiel colaborador.
En Wurzburgo, donde Tiépolo dio término espléndidamente, durante su estancia de 1750 a 1753, a sus búsquedas espaciales, no debió descuidar el trato con uno de los máximos arquitectos de aquel tiempo, Baltasar Neumann, constructor del palacio arzobispal en el que el pintor trabajaba. Tiépolo veía triunfar en Alemania aquel ilusionismo decorativo que era fundamental para su arte; quizá por ello, es decir, por su completa correspondencia con el ambiente, los frescos de Wurzburgo sean tan bellos y figuren entre los más excelentes de Tiépolo. Y es en ese mundo de mágicos sortilegios, el mundo del más auténtico decorativismo del siglo XVIII, en el cual todas las arquitecturas se poblaban de fantásticas criaturas, abriendo sus espacios a la invasión de fantásticos cielos; es en ese mundo, en que desaparecía todo confín entre la realidad y el artificio, donde el arquitecto Baltasar Neumann infundió gravedad dramática a la teatralidad barroca, lo que debió alentar a Tiépolo todavía más en la elaboración de su extraordinaria epopeya pictórica, de tanta trascendencia artística.
A partir de 1740 se sucedieron los grandes ciclos decorativos de Tiépolo con las más ricas ficciones escénicas y la más espléndida apertura de espacios, tales como los del palacio Clerici de Milán, los del palacio Labia de Venecia, los de Wurzburgo, los del palacio Canossa de Verona, los de la Villa Pisani de Stra, y los de Madrid, donde, en el salón del trono del Palacio Real, se enfrentó con un problema muy difícil: representar la apoteosis de la monarquía española en un techo muy amplio y relativamente bajo. Aquí no bastaba la ciencia de los escorzos, el arte de agrupar las figuras: ampliando aún más los ilimitados cielos, Tiépolo consiguió suprimir, una vez más, la sensación de pesadez.
El pintor era ya viejo, y al cansancio físico, que a veces se adivina en sus frescos, se añadían las amarguras de las intrigas cortesanas y de las primeras sombras que el frío arte neoclásico de Mengs proyectaba en torno a él. Precisamente en esos años, quizá bajo el impulso de una instrospección más emocionada, Tiépolo nos dio algunas obras de carácter religioso, especialmente profundas. No era, ciertamente, la primera vez que se consagraba a ese género. Si la pintura mundana había absorbido la mayor parte de su actividad, la de carácter sacro no había sido secundaria y comprendía amplios ciclos de frescos y numerosos lienzos. Entre los más intensamente líricos de estos últimos, bastará recordar su *Agar e Ismael*, de 1732, que está en la Cofradía de San Roque, *La Oración en el Huerto*, del Salón de Arte de Hamburgo, *El martirio de Santa Águeda*, de Berlín, y la *Santa Tecla orando para que cese la peste*, que se halla en Este. Especialmente en esta última obra, el ritmo quebrado de la composición y la luz cenicienta que desciende de un cielo tempestuoso, y vela los colores, acompañan una angustiosa evocación de la muerte. Muchos de los lienzos pintados en el período español, como *El éxtasis de San Francisco*, de la colección Seilern, de Londres, o *La Huida a Egipto*, de la colección Eduardo Ferreira Pinto Basto, de Lisboa, alcanzan un tono de intimidad y de conmovida participación sentimental que se revela en la pincelada menos elaborada, en los

contornos menos marcados, y en una condensación más minuciosa del ritmo. En otro lienzo, *Reposo*, de esa misma colección de Lisboa, en el que aparecen pequeñas figuras y una naturaleza salvaje e inmensa, Tiépolo ha sustituido la alegre serenidad de sus ficciones por la interpretación de un paisaje amenazador, que ha roto todo ilusionismo escénico para imponer su trágica realidad.

Con esto no pretendemos descubrir una segunda naturaleza en el artista, que contrastaría con su predominante vena narrativa. Estas últimas obras maestras suyas son tan sólo fruto de unos años más difíciles y atormentados, pero nos prueban que el campo de sus preocupaciones era bastante más vasto y profundo de lo que un juicio superficial podría hacernos presumir. Para formarse una idea completa del arte de Tiépolo es preciso considerar también sus numerosísimos dibujos, testimonios del ejercicio incansable a que se entregaba para conseguir la inaudita seguridad con que creaba sus obras mayores; expresión, en muchos casos, de la frescura de su inventiva, y desahogo, en otros, de su fantasía, la cual le permitía abordar temas divertidos y caricaturescos, como ocurre en la serie de los "polichinelas". Y es necesario, además, conocer sus grabados, que es otro campo donde desenvuelve su gusto por lo grotesco, y donde revela, a menudo, una ternura sutilmente lírica.

Este denodado creador de héroes parecía estar condenado a una orgullosa abstracción; pero no ocurrió así; a veces, su pincel escapaba del Olimpo y se demoraba unos instantes en aferrar —como el águila de Júpiter— un fragmento de realidad.

No se comprenderá a Tiépolo si no se tiene en cuenta esta continua nostalgia de la realidad, que le acompaña en la subida a los espacios más vertiginosos. Lo revela a veces un detalle decorativo, una cornucopia, un animal exótico encaramado en una cornisa, la belleza deslumbradora de una mujer, un retrato fuertemente caracterizado, o, como ocurre en el paisaje del *Retablo de Santa Tecla*, un grupo de casas sobre las lejanas colinas; y siempre, el sol y la luz, que son reales aunque alumbren a personajes de fábula. Él mismo eleva la realidad que lo circunda a una esfera ideal, asignándole atributos incorruptibles de nobleza, de esplendor, de altivez; y trasforma a los hombres en personajes del mito, eliminando de ellos toda imperfección humana; pero, una vez que los ha colocado allí, se siente insatisfecho de un artificio que hace de él un narrador de historias ficticias, como tantos otros, e intenta restituir a sus fantasías el alma del tiempo y la evidencia de las cosas reales.

Así, sus figuras, que pierden en seguida toda gravedad terrestre y pueden moverse sin peso por los cielos trasparentes, aparecen revestidas de una segunda naturaleza, con objeto de que la fábula resulte lo más verosímil posible. Y en el vuelo que las lleva a la cumbre del Olimpo, o a los éxtasis del Empíreo, llegan a tocar los límites de la esfera terrestre y están a punto de recobrar su dimensión humana.

Por esto, si es un error atribuir a Tiépolo anticipaciones que no sean indirectas o parciales del arte de Goya o de otros, ya que quizá ninguno de los venecianos trascendió menos que él al mundo del arte burgués del siglo XIX, sería igualmente equivocado encerrarlo en el mundo del pasado, de las tradiciones que se perpetuaban como imposturas. Los espíritus de las fábulas antiguas aparecen en su arte para reencarnarse en el hombre, y, si no lo hacen, es porque no habían llegado todavía los tiempos de salir del escenario, de aquellos escenarios instalados en la cima de los cielos, adonde llegaba, como único anuncio triunfal de los tiempos nuevos, esa luz solar que, en sus frescos, todo lo invade con sus bellísimos tonos.

Sería cosa de preguntar a los que reprochan a Tiépolo el no haber sido más burgués, si la burguesía habría podido expresar y hacer que brotara en la Venecia de aquel tiempo un género con tales características. Venecia poseía, sí, un genio agudamente burgués, Goldoni, pero éste tuvo que expresar su ironía, indirectamente, por medio del teatro: corrigiendo, al tiempo que divertía. Ni siquiera un pintor de la Venecia pobre, como Francisco Guardi, es menos "virtuoso" que Tiépolo: también en Guardi la verdad está en la luz, en el cielo, en la arquitectura y en las aguas de Venecia. Y cuando él bosqueja las figuras, lo hace de una "manera" sutil, pero elaboradísima.

Todos son "antiguos" en Venecia, una ciudad que arrastra su historia hasta el umbral de los tiempos nuevos, que triunfa todavía con la belleza de la fantasía, pero que no tiene energías para construirse un futuro.

Más que una exaltación de profundos ideales, la pintura de Tiépolo es una evasión de la realidad, esa evasión que constituía en Venecia el último medio de ignorar la ruina. El suyo era un mundo de visiones grandiosas, concebidas, no para sublimar la infelicidad terrena, sino para olvidarla. Era la única dimensión en la que aquella sociedad podía permanecer unida, porque sólo en ella el plebeyo y el aristócrata podían encontrarse todavía.

En ese mundo totalmente soñado, las figuras viven en cuanto que se mueven, en cuanto que se bosqueja un enlace, una trama. Lo cual explica también un aspecto del arte de Tiépolo: el porqué de su afanarse en un movimiento continuo, en esa persecución sin fin de las figuras de un cielo a otro, de trama en trama, como en las estrofas de un poema cíclico, en el que las situaciones sólo varían con los gestos: una serie de innumerables representaciones, en las cuales se renueva, de cuando en cuando, la comedia de siempre. Esa fiebre de acción, cósmica y epidérmica a un tiempo, constituye también la confirmación de la sed de realidad que agita la pintura de Tiépolo; es una insaciable necesidad de existir, un continuo agitarse de las figuras dentro de la esfera de la fantasía, de la cual no pueden salir.

Llevó al escenario el sol, el fuego, el aire, la carne, la vida. Su teatro no fue puro juego y gesticulación, melodrama, "commedia dell'arte", filosofía, o símbolo sino el relato de aventuras celestiales, narradas sin lágrimas, pero también sin frivolidad: un medio de recuperar lo "grandioso", lo "heroico" en unos tiempos que habían perdido tales virtudes, y de eliminar, con "un sol sin precedentes", todas las fealdades del mundo.

* *Véase "EL JUICIO DEL SIGLO XX" después de las láminas de color.*

Índice de las ilustraciones

I · Sara y el Ángel (detalle) - Údine, Palacio Arzobispal - *Este fresco forma parte de la decoración de una galería y va acompañado de otros dos que narran historias del Antiguo Testamento:* Raquel escondiendo los ídolos y Abraham y los 3 Ángeles. *Fueron pintados por Tiépolo entre 1725 y 1728. Es ésta una obra logradísima, por su agilidad descriptiva y su esplendor cromático.*

II-III - Raquel escondiendo los ídolos (detalle) - Údine, Palacio Arzobispal - *En la composición se encuentran dos planos, uno superior, al que corresponden las figuras de Labán y de Jacob, y otro que baja hacia nosotros, descubriendo los detalles del suelo. La luz se difunde a través de la escena, iluminando por doquier episodios de centelleante fantasía y de apariencia realista.*

IV - Agar e Ismael (1,40 m x 1,32 m) - Venecia, Escuela de San Roque - *La inspiración patética de este lienzo, recogida en una fusión íntima de trazos, y en una trama abierta a la invasión de la luz, revela el componente más profundo del arte de Tiépolo. Se ignora a qué lugar estaba destinada esta pintura. Se estima como probable fecha de su realización el año 1732.*

V - Venus ante el espejo (38 x 48 cm) - Milán, colección del Conde Gerli - *También esta obra pertenece a la producción inicial de Tiépolo: fue, quizá, llevada a cabo durante su período de actividad en Údine. Las formas se agitan vivamente, revelando ya un estilo muy personal, pero muestran todavía una densidad y una fuerza cromática que nos hacen recordar a Piazzetta.*

VI - Traslado de la Santa Casa de Loreto (1,25 m x 87 cm) - Venecia, Galería de la Academia - *Éste es el boceto para el gran fresco de la Iglesia de los Descalzos, realizado en 1743 y que fue destruido en 1915, uno de los más ágiles y vivaces que hizo Tiépolo: en él las figuras están hechas de la misma sustancia del cielo y conforman un diseño muy dinámico; es obra de madurez.*

VII - Encuentro de Antonio y Cleopatra (detalle) - Venecia, Palacio Labia - *La escena pertenece a un ciclo muy famoso de frescos, pintado por el artista poco antes de su partida a Wurzburgo (1750) con la colaboración de Jerónimo Mengozzi Colonna, autor de las perspectivas. Representa, quizá, uno de los momentos más académicos y escenográficos de la pintura de Tiépolo.*

VIII - Figuras junto a una balaustrada (detalle) - Venecia, Palacio Labia - *Tiépolo introdujo en la decoración de salones una gran cantidad de detalles ilusionistas, recogiendo, incluso, en la temática, los elementos del arte del Veronés. Agudeza y realismo descriptivo (véase el detalle del perrito) se unen a una interpretación en la que se evidencia un elevado tono declamatorio.*

IX - Venecia recibe el homenaje de Neptuno (1,11 m x 2,59 m) - Venecia, Palacio Ducal - *Es una sobrepuerta del "Salón de las cuatro puertas", realizada, probablemente, entre 1745 y 1750 (Morassi), en la plenitud de la madurez del artista, cuando su ímpetu compositivo iba acompañado de una esplendorosa riqueza, de un preciosismo en las notaciones y de un tono mundano.*

X-XI - La Adoración de los Magos (4,05 m x 2,11 m) - Munich, Pinacoteca Antigua - *Firmada y fechada en 1753, esta obra fue realizada para la iglesia del Convento de los Benedictinos de Schwarzach. Se patentiza la enorme maestría de Tiépolo en la forma en que intensifica el colorido contrastando las luces, así como en el despliegue y movimiento de la composición.*

XII - Reinaldo en el jardín de Armida (39 x 61 cm) - Berlín, Museo del Estado - *Éste es el modelo para la obra homónima, que hay en la Pinacoteca Antigua de Munich, que fue realizada para la Residencia de Wurzburgo. Todo el cuadro está penetrado de un delicado abandono, que se expresa por los esfumados de los contornos y la calidez y suavidad indeterminada de las luces.*

XIII - Moisés salvado de las aguas (2 m x 3,39 m) (detalle) - Edinburgo, Galería Nacional de Escocia - *Detalle de un lienzo procedente del palacio Barbarigo de Venecia; fue pintado, quizás, hacia 1760. La escena tiene el tono de un amable episodio mundano, pero hay en ella, también, toques de gran energía, como el condensamiento de ritmos en torno al Niño.*

XIV - Reinaldo abandona a Armida (1757 - 2,20 m x 2,69 m) - Vicenza, Villa Valmarana - *Forma parte de una estancia decorada con frescos que representan episodios tomados de "Orlando el Furioso"; pertenece a una nueva fase del arte de Tiépolo, quien ya utiliza una luz más clara y más suave, una atmósfera más enrarecida, que trasmite una sensación de abandono.*

XV - El festín de Antonio y Cleopatra (detalle) - Venecia, Palacio Labia - *En este fresco, Tiépolo ha prodigado toda su fastuosa riqueza creadora, elevando el episodio a un plano extraordinariamente fabuloso, en donde las calidades "decorativas" típicas de su pintura se convierten en el emblema de la magnificencia, en el símbolo del último gran "triunfo" del barroco.*

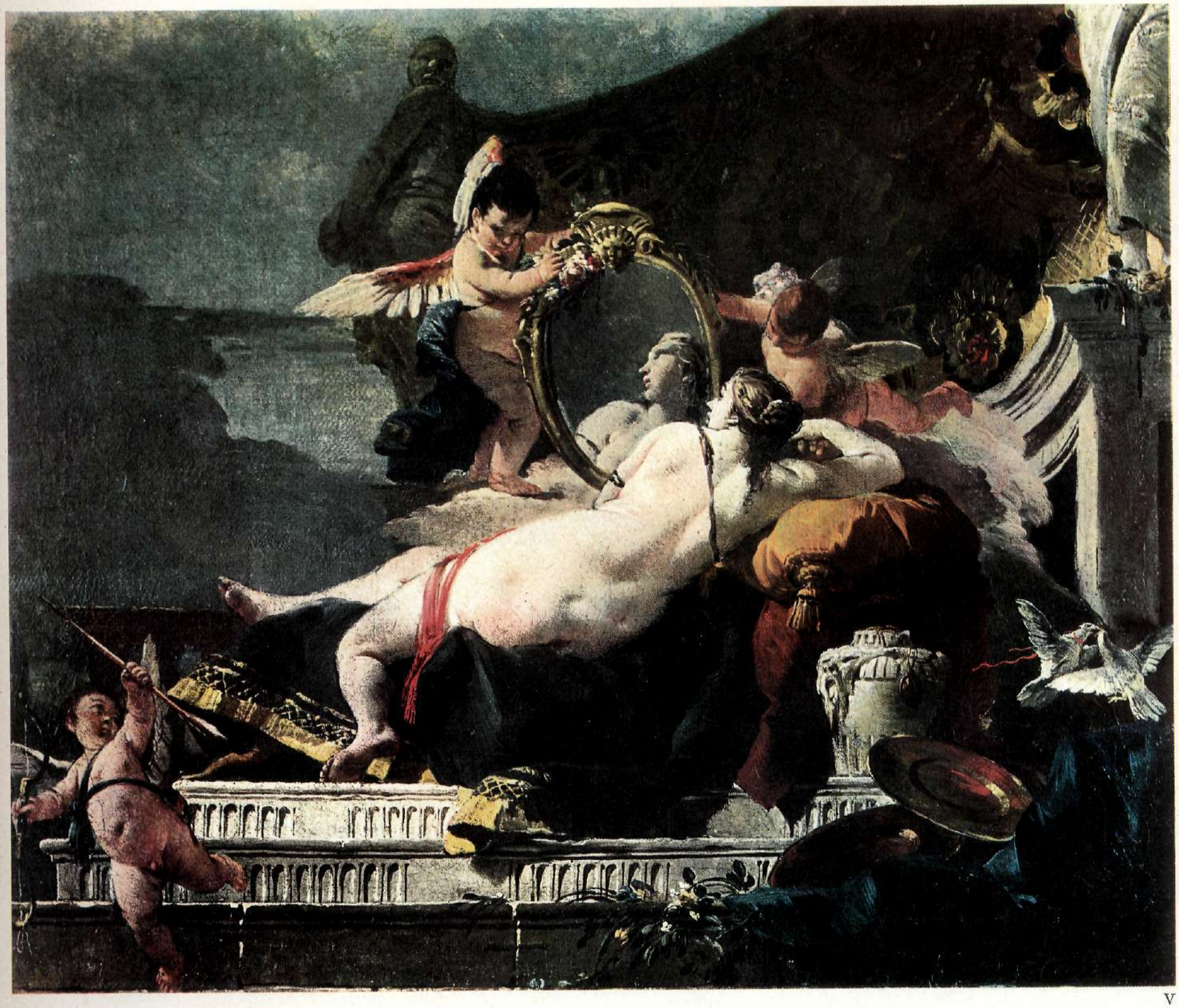
XVI - Retrato de un procurador (2,35 m x 1,58 m) - Venecia, Pinacoteca Querini Stampalia - *Es, quizá, el más prestigioso de los retratos realizados por Juan Bautista Tiépolo, el que más francamente presenta un soberbio atuendo aristocrático. Pero la serena caracterización del rostro, la concisión de las formas, introducen en el aparato enfático un desdeñoso aspecto realista.*

XVII - Muchacha con un papagayo (en la portada) - Oxford, Museo Ashmole - *Pintado, probablemente, en el sexto decenio del siglo XVIII, presenta acentos de especial finura en sus superficies clarísimas, vivificadas por los encendidos contrastes cromáticos y luminosos, y por la espontaneidad de la postura, que reviste de sensitiva y cálida lozanía la belleza de la joven.*

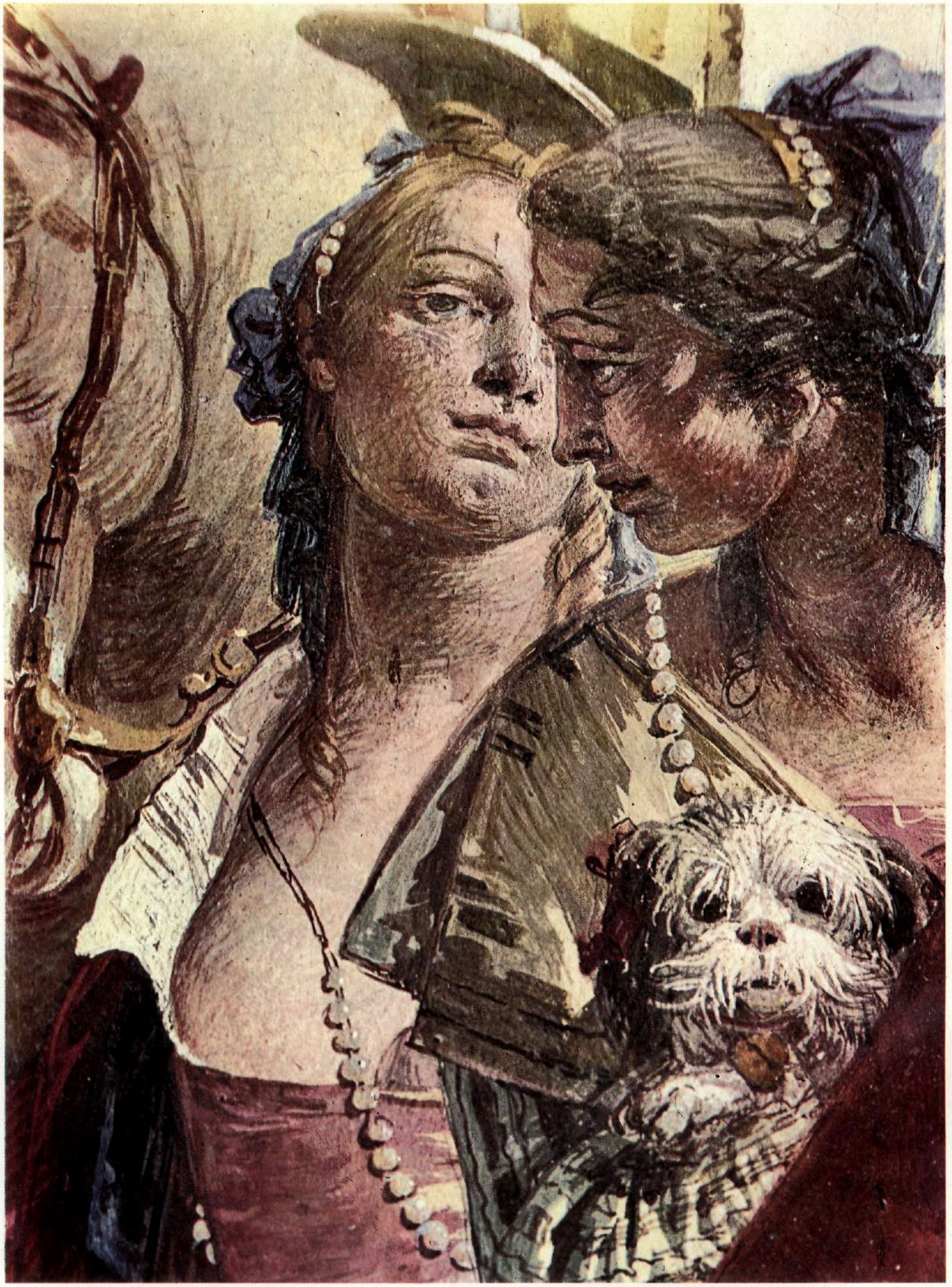
NO CIRCULANTE

I

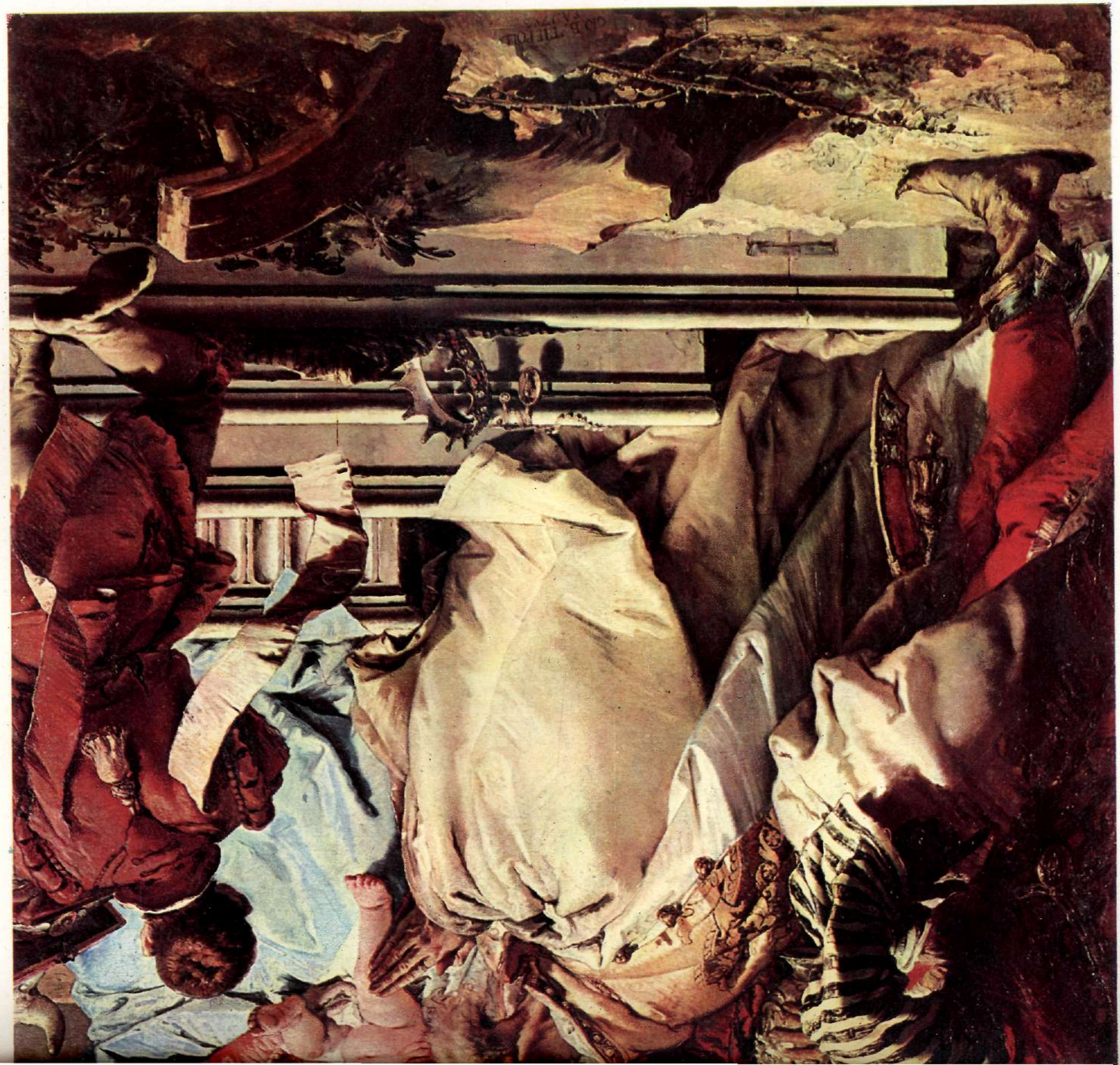
IV



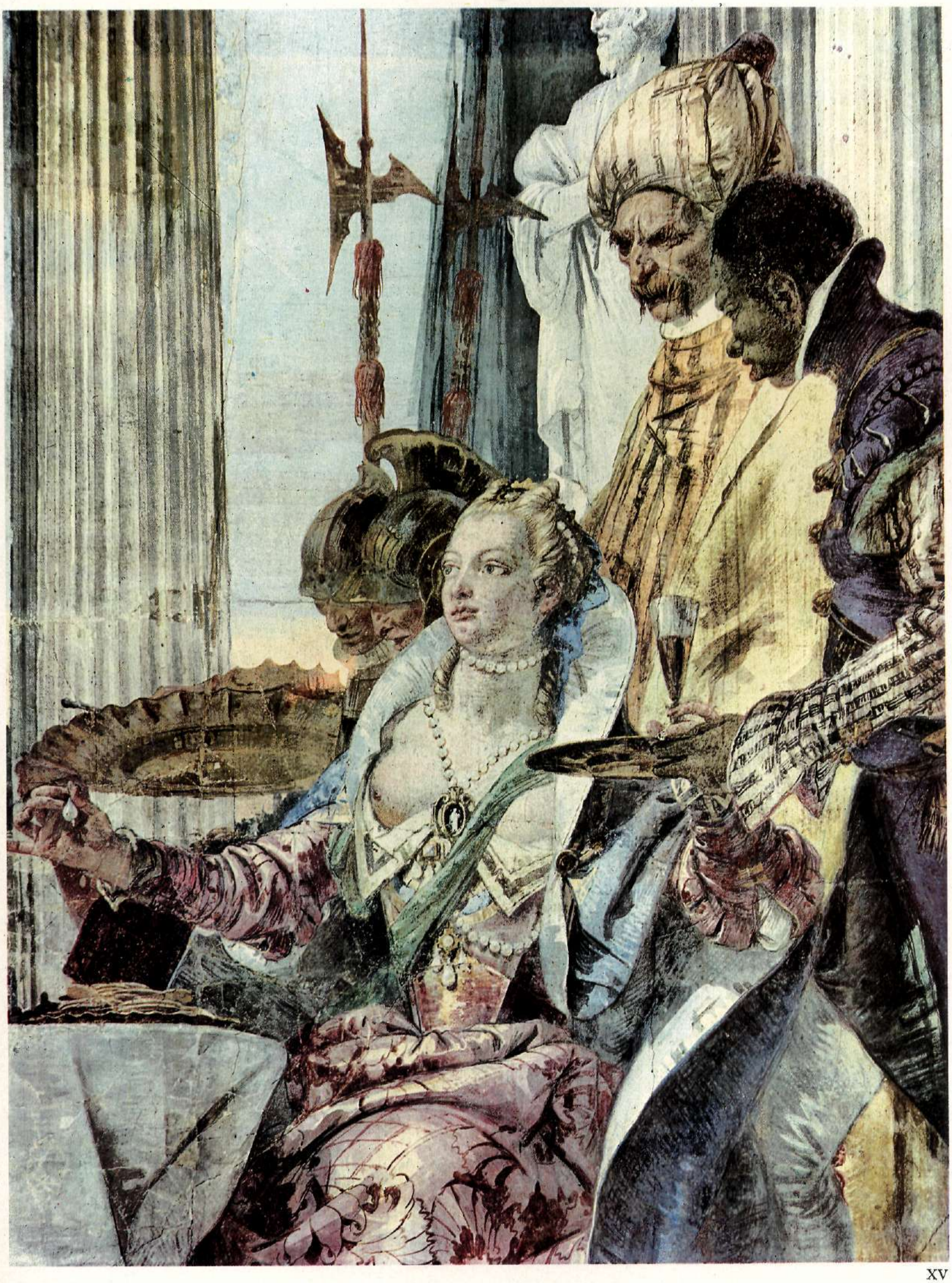
V



X



XIV



EL JUICIO DEL SIGLO XX

POR JULIO E. PAYRÓ

Digámoslo ya: Tiépolo ha sido a tal punto el pintor de su tiempo que no puede ser el pintor de nuestro tiempo. Lo que su arte refleja es el espíritu de un mundo, de una cultura, con los cuales el siglo XX ha perdido todo contacto. Ello no afecta el juicio de valor que pronunciemos acerca de su obra: fue un extraordinario maestro, quizá el más grande de la época "rococó", cuya representación ejerce soberanamente. ¡Qué abundancia, qué facundia, qué dominio del efecto y de la gracia, qué eficacia narrativa! El infatigable dibujante que fue durante toda su vida y que se expresa en frescos croquis y en apuntes vivaces, había acumulado en la memoria un infinito archivo de formas, actitudes, movimientos y expresiones que volcaba con inigualada soltura en sus enormes composiciones decorativas, cubriendo techos y paredes con enjambres de figuras en acción, siempre móviles aunque aparezcan recostadas o sedentes, y tanto más dinámicas cuando son aquellas figuras voladoras, en vertiginosos escorzos, que se desprenden de las arquitecturas fingidas de las bóvedas para cruzar los cielos pintados, entre cúmulos de nubes ligeras, bañadas en una luz pálida pero suficientemente radiante como para expulsar las sombras o animar las penumbras con clarísimos reflejos.

Por el mero examen de un fragmento de fresco no es posible apreciar bien a Tiépolo, ni siquiera cuando el fragmento aparece dotado de unidad compositiva. Tiépolo concita nuestra admiración, por encima de todo, por la capacidad que demostró para crear totalidades armónicas combinando la pintura con la escultura y la arquitectura. Herencia del estilo barroco, esa voluntad de unir a todas las artes del diseño en el haz prodigioso de un monumento perfectamente coherente, fue también la voluntad del maestro veneciano de la hora rococó, como bien lo ha demostrado en las decoraciones con que revistió palacios, villas e iglesias en su tierra natal, en Alemania y en España.

La escena —por ejemplo— del Encuentro de Antonio y Cleopatra *reproducida en la presente entrega, constituye solamente la porción central del adorno pictórico de una pared del palacio Labia, en Venecia, en que el artista, entre puertas y ventanas reales, ha insertado toda una rica arquitectura simulada con el pincel, entre cuyos arcos y pilastras ha introducido el episodio principal y prolongaciones del mismo que lo completan y, a la vez, multiplican sus espacios y su cielo.*

Además, esta decoración mural se expande hacia el cielorraso mediante un audaz juego perspectivo que nos hace creer que el muro se ha quebrado para permitir un atisbo hacia celajes cruzados por vuelos de avecillas. Aquí, como en otros casos, la obra de Tiépolo es el conjunto, y no tan sólo la parte en que campean las figuras.

Y ese conjunto significa el ilusionismo llevado a su más cabal expresión y, también, a su perfecta maestría. Generaciones de escenógrafos dedicados a crear los ambientes ilusorios y las teatrales apoteosis de la ópera italiana habían allanado el camino para que, en pleno siglo XVIII, apareciera Tiépolo como realizador de un ideal del trampantojo que fue, centurias antes, el de los pintores pompeyanos, pero que éstos no pudieron alcanzar del todo, ni antes ni después de la era de Augusto.

El rococó es un estilo muy definido, cuyos caracteres encontramos en las tres artes visuales, en las artes de complemento (como el mueble o el bibelot) y también, en determinados casos, en la música y la literatura del siglo XVIII. En la pintura, la escultura y la arquitectura, ese estilo refinado presenta rasgos inconfundibles, entre los cuales el más evidente es la proliferación de trazados curvilíneos, ya preferidos por los barrocos y ahora llevados a una exacerbación "manierista", con insistencia en la asimetría y en la busca de formas que por su ondulación y por las lengüetas que de ellas se proyectan en todo sentido, traen a la memoria las contorsiones de una llama.

Si examinamos las figuras pintadas por Tiépolo, rara vez las encontraremos presentando el rostro frontalmente: aparecen de perfil o de tres cuartos, echadas para atrás o inclinadas hacia adelante, es decir, siempre en escorzo; y los cuerpos correspondientes a esos rostros se presentan en actitudes quebradas, generalmente sobre ejes en zigzag, que sugieren la acción, el movimiento. Además, gesticulan, con nobles ademanes en que debemos reconocer la afectación y el convencionalismo, pero que no por ello dejan de ser elocuentes. Todo eso, sin duda, también pertenece al teatro, como las columnas y los entablamentos fingidos y como las perspectivas ilusorias que multiplican la profundidad de los espacios reales.

La pintura de Tiépolo era, en efecto, una pintura para aficionados a las representaciones teatrales de "gran espectáculo", es decir, para la aristocracia y la alta burguesía veneciana, así como para el alto clero, que encontraban sus equivalentes en Wurzburgo, en Madrid y en Aranjuez. Y esa clase, dominante a la sazón en Italia, en Franconia, en España, ya no era aquella, subyugada por la grandeza de las monarquías, para la cual se configuró el estilo barroco, y partícipe, en amplia medida, de esa grandeza, sino un estrato social que sentía peligrar su posición exaltada y buscaba de diversas maneras un desahogo para su angustia, un asidero para ilusionarse.

Lo encontró sin duda en los Olimpos de Tiépolo, en sus caballerescas ilustraciones del Tasso y de la historia romana, en los esplendores y la abundancia que su pincel describió tantas veces, o también en sus descripciones del milagro cristiano, en que su habilidad supo igualar —véase su Traslado de la Casa de Loreto— *la prodigiosa volubilidad desplegada por Andrés Pozzo en el techo de la iglesia de Jesús, en Roma.*

Los nobles venecianos, ante aquel despliegue de riqueza y de brillo, soñaban acaso con milagrosas intervenciones que los salvaran de la ruina, o evocaban como realidad presente el opulento pasado de aquella su ciudad que había sido un día el emporio de Occidente y seguía aún, por pura tradición, celebrando anualmente sus desposorios con el mar que sus flotas otrora dominaban.

Además —salvo, naturalmente, en las composiciones religiosas, en que Tiépolo manifestó mayor prudencia que el Veronés, su lejano orientador—, cabía en estas pinturas el detalle picante o la zafada intención que nunca faltan en el arte típico del rococó, un arte dedicado en apreciable medida a una sociedad saturada de placeres y, por ende, necesitada de los condimentos que todo gusto estragado reclama. Lo que vemos en los cuadros de Boucher o de Fragonard, una pasión por el desnudo femenino juvenil, una insistencia en desvestir pechos y muslos cada vez que la ocasión se presenta para ello o, inclusive, intespestivamente, lo vemos también en Tiépolo. Los cuerpos bellos, hermoseados artificialmente por un estiramiento vertical, las actitudes elegantes y majestuosas unas veces, provocantes otras, los finísimos colores: lilas, verdes acuáticos, celestes, rosados, ámbar, el despliegue de atavíos caprichosos y ricos, de paños flotantes, coronas, armaduras, todo ello concurre a dar un tono ceremonial y fastuoso al arte de Tiépolo, satisfaciendo una auténtica apetencia de su público dieciochesco: lo ilusorio al servicio de una sociedad que se derrumba, exactamente como en Pompeya, en los días de Nerón o de Vespasiano.

La intución de un gran artista como lo fue Tiépolo le hizo sentir, más que a cualquier otro de sus contemporáneos, la inminencia de la convulsión política y social que había de poner fin al antiguo régimen y, de paso, a la larga independencia de la República de Venecia. Lo imaginamos como sofocado por el encierro de su destino, como víctima de una suerte de claustrofobia o de fiebre obsidional, sitiado en un momento histórico en que vislumbraba todo lo que era su mundo como algo rodeado por un cerco de tremendas acechanzas, y tratando desesperadamente de derribar esa muralla virtual que lo aprisionaba. De ahí, quizá, su apetencia de espacio, su obstinación en quebrar las paredes con el ilusionismo de sus colores, de perforar los techos de las estancias que decoraba mediante simulaciones de cielo infinito y de luminosidades amables y tiernas. La agitación de sus personajes responde a la misma inquietud. Tiépolo no es Miguel Ángel, por cierto, mas, sin embargo, hay en el retorcimiento de sus figuras más que algo de los Esclavos *que el genial escultor quiso poner en el mausoleo de Julio II.*

Como factor de influencia, Tiépolo murió con el siglo XVIII, después de haber influido en Goya. Goya mismo fue, si se quiere, quien le dio muerte cuando entró en la fase de su carrera señalada por los grabados de los Caprichos y los Desastres de la Guerra, y por las llamadas pinturas negras. *El sentimiento romántico prevaleciente en el siglo XIX fue más destructor para la memoria de Tiépolo que los ataques directos lanzados contra él por los neoclásicos. En ese siglo, aquí y allá, pintores muy académicos y algunos humoristas, o autores de "affiches" (entre ellos Chéret), se inspiraron en Tiépolo. En nuestro tiempo, apenas podemos citar al decorador catalán José María Sert como influido por el maestro veneciano, cuyo lenguaje pictórico y cuyo estilo aparecen tan alejados de lo actual como las espléndidas carrozas y los delicados palanquines rococó lo están del automóvil y del avión.*

NO CIRCULANTE

EDITORIAL CODEX S. A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

PINACOTECA DE LOS GENIOS — La más grandiosa colección de arte del mundo. Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578. T.E. 34-7501. Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia; año 1964. Copyright by Piccadilly S.A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay; año 1964, para las ediciones en castellano. Registro de la Propiedad Intelectual Nº 806.580.

Arte 000467
759.5
Tie-S
J Semenzato. Camilo
Juan Bautista: Tiepolo.

Lista de Distribuidores y Agentes de suscripciones de PINACOTECA DE LOS GENIOS y sus respectivos precios de venta al público

ARGENTINA	Pesos	120.—
Agente de suscripciones . .: Publex S. A. - Maipú 43 - Buenos Aires		
Distribuidores de fascículos: Distribuidora Universal de Publicaciones S. R. L. Herrera 513 - Buenos Aires		
* COLOMBIA		
Distribuidora Tequendama S. A. - Carrera 13, Nº 18-38; 3er. piso - Bogotá	Pesos	12.—
COSTA RICA		
Carlos Valerín Sáenz - Apdo. 1924 - San José	Colones	8.—
* CHILE		
Publichile S. A. - Manuel Rodríguez 866 - Santiago	Escudos	
ECUADOR		
Muñoz Hnos. - Boulevard 9 de Octubre 732 - Guayaquil	Sucres	25.—
EL SALVADOR		
Distribuidora Salvadoreña - Avda. España Nº 344 - San Salvador	Colones	4.—
ESPAÑA		
Distribuidora Europea de Publicaciones S. A. - Córcega 414 *Barcelona*	*Pesetas*	*60.—*
GUATEMALA		
De la Riva Hnos. - 9a. Av. 10-34 - Guatemala	*Quetzales*	1.20
HONDURAS		
Hortensia Tijerino - Avda. Salvador Mendieta 111 Tegucigalpa	Lempiras	2.50
(1) MÉXICO		
Distribuidora Publex S. A. - Director responsable: Marcial Frigolet Lerma, Bolívar 154 - México D. F.	Pesos	15.—
NICARAGUA		
Ramiro Ramírez Valdez - Avda. Bolívar Sur Nº 302 A - Managua	Córdobas	8.—
PANAMÁ		
Agencia Internacional de Publicaciones - Apartado 2052 Panamá	Balboas	1.20
* PERÚ		
Distribuidora Limac S. A. - Avenida Bolivia 154 - Lima	Soles	35.—
PUERTO RICO		
Matías Photo Shop - 200 Fortaleza St. - San Juan	Dólares	1.25
REP. DOMINICANA		
Librería Dominicana - Mercedes Nº 49 - Sto. Domingo	Pesos	1.20
URUGUAY		
Distribuidora Paysandú S. A. - Av. Ing. Luis P. Ponce 1432 *Montevideo*	*Pesos*	*20.—*
* VENEZUELA		
Distribuidora Guaicaipuro C. A. - Princ. a Sta. Capilla 4 Caracas		
Distribuidora Continental S. A. - Ferrenquín a La Cruz 178 Caracas	Bolívares	5.—

** Distribución a partir del 5 de febrero de 1965.*
(1) Fecha de aparición en México: 16 de febrero de 1965.

Correo Argentino CC. y Suc. 3-27-34 y 60 (B) | Tarifa Reducida Concesión Nº 7470 | Franqueo a Pagar Cuenta Nº 443

AMORRORTU LUCA 2225 BUENOS AIRES

PRINTED IN ARGENTINA
Impreso en la Argentina
25-XI-64